SBORNÍK PRACÍ FILOZOFICKÉ FAKULTY BRNĚNSKÉ UNIVERZITY
STUDIA MINORA FACULTATIS PHILOSOPHICAE UNIVERSITATIS BRUNENSIS
X 5, 2002

ANNA CAR

POWIEŚĆ *KUKLY* DANIELI HODROVEJ – POWRACAJĄCE W PRZEMIANIE POWTÓRZENIE I ŚWIADOMOŚĆ AUTORSTWA

Trylogia Danieli Hodrovej *Trýznivé město* wymaga czytania otwartego, a otwartość wyklucza istnienie całości w tradycyjnym ujęciu zamknięcia, zakończenia. Jeśli jednak twórczość powieściową Hodrovej porównamy do drogi, na której nieustannie trwa poszukiwanie, to trylogia może funkcjonować jako jej – wieloczęściowy i wielostopniowy – etap, wiodący ku określonemu, złożonemu i obejmującemu różne aspekty istnienia i poznania doświadczeniu. Pamiętając więc o nieustannym „otwieraniu się" epistemiologicznej przestrzeni, możemy przyjrzeć się również temu, co jest jej zdobywaniem – zdobywaniem pełnym pokory, narzuconej między innymi przez otwartość właśnie. W taki oto sposób można *Tryznivé město* widzieć np. jako wędrówkę powieści przez najważniejsze punkty jej tożsamości, powiązane z kluczowymi stanami w psychologicznej egzystencji człowieka (interesujące będzie tu również śledzenie, jak owe stany stają się metaforą „istnienia powieściowego"). Można też – nieustannie łącząc aspekt tożsamości „powieściowej" i „ludzkiej" – spojrzeć na trylogię jako na pole stopniowej emancypacji kobiecej postaci do roli świadomej swego działania autorki. Dzieje się tak począwszy od nieświadomości martwych *Podobojí* po *Thétę*, która jest miejscem przejścia w dorosłość, uzyskania pisarskich szlifów, dotarcia do bycia dojrzałym twórcą, który poznał tajemnicę słowa i tekstu. W procesie tym istotną rolę odgrywa każda część trylogii, w tym również powieść *Kukly* i jej bohaterka Sofie Syslová, będąca przedmiotem uwagi w prezentowanym szkicu.

Sofie, w przeciwieństwie do poddanej władzy „wszechwiedzącej" babci, bohaterki *Podobojí* Alice Davidovičovej, podejmuje poszukiwanie przeszłości samodzielnie a odnalezienie pierwszej miłości, Pavla Bolinki, nie jest już jedynym celem jej działania, lecz towarzyszy rekonstrukcji pamięci zbiorowej. Płaszczyzną wyjściową aktywności tej postaci jest warstwa działań przebiegających w płaszczyźnie, którą można określić jako „zewnętrzną" – obejmuje ona zachowania i czynności zachodzące w przestrzeni „realnej" i służy jako wprowadzenie do treści wywoływanych w przestrzeni mentalno-psychicznej. Warstwa „zewnętrzna" charakteryzuje się rutyną i mechanicznością zachowań, ich

następstwem staje się monotonia i powtarzalność, nie powiązane z pamięcią i wzmacniające negatywne nacechowanie rzeczywistości. Stan taki Tony Tanner wiąże z pojęciem entropii, odnosząc je najogólniej do „losu energii (kumulowanej i nie wykorzystanej – dop. A. C.) – energii jednostki, społeczeństw, świata“[1]. Ilość procesów i działań opartych na mechanicznie powtarzanym ruchu, stwierdza Tanner, prowadzi do stopniowego poddawania się bezwładowi i śmierci a „świat prowadzący do entropii oparty jest na porządku, który nie stwarza życia (rozumianego jako potencjał energetyczny) i nie ochrania jego przejawów, lecz wywołuje ospałość i odrętwienie“[2]. Efektem tak widzianego świata jest w literaturze redukcja ludzi do „niższego“ poziomu (np. w literaturze amerykańskiej ludzi-automatów, narkomanów, zwierząt, jarzyn, minerałów[3]). Entropia, stwierdza Tanner, z jednej strony wiąże się z redukcją podmiotowości, z unicestwieniem ludzkiego wymiaru istnienia, z drugiej prowadząca ku niej rzeczywistość wymusza na jednostce myślącej czy poszukującej wybór kierunku, który umożliwia wykorzystanie stłumionej energii. Powstają w ten sposób „enklawy życia“, które „wykazują tendencję przeciwstawiającą się ogólnemu rozpadowi“[4] i dają początek procesom antyentropijnym“[5]. Druga z zarysowanych opcji tworzy bohatera poszukującego „czegokolwiek, co ukierunkowałoby ruch“[6] i taką postacią jest w *Kuklach* Sofie Syslová.

Z pojęciem entropii po raz pierwszy spotykamy się w *Podoboji*. Grozi ona duchom, które wypełniają świat przedstawiony na stronach pierwszej powieści trylogii. W rozdziale zatytułowanym *Dušičky* czytamy:

Kdyby se prach příliš rozvířil, byly bychom rozprášeny, neboť největším nepřítelem naší celistvosti je entropie nebo rozptyl[7].

W ten sposób sygnalizowany jest ulotny i nietrwały status ontologiczny nie tylko postaci występujących w powieści jako duchy, ale całego „olszańskiego świata“, który powstał z ożywionego słowem, „prochu pamięci“ zalegającego komorę. Entropia rozumiana jest tu jako powrót do stanu poprzedniego (de facto „rzeczywistego“) i wiąże się dosłownie ze słowem „rozproszenie“ (rozptyl). Powołanie do życia prochów zmarłych – zmartwychwstanie w powieściowym słowie – jest ze swej natury chwilowe i stwarza rzeczywistość niestabilną i nietrwałą. W *Kuklach* entropia pojawia się w postaci przedstawionej przez Tannera. Świat ludzi-kukiełek istnieje we wszechogarniającym powtarzaniu, w bezmyślności działania, w automatyzmie ruchów, który jest zarówno sygnałem fikcyjności, literackości[8], kojarzonej z poddanymi manipulacji autora

---

1 T. Tanner: *Entropia*. Przeł. Z. Lewicki. W: *Nowa proza amerykańska*. Wybór, wstęp, opracowanie Z. Lewicki. Warszawa 1983, s. 211.

2 Ibidem, s. 211.

3 Np. w prozie Wiliama Burrougsha. Por. Ibidem, s. 208, 210.

4 Ibidem, s. 213.

5 Ibidem, s. 215.

6 Ibidem, s. 221.

7 D. Hodrová: *Podobojí*. Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství. 1991, s. 49.

8 W tym właśnie „antyiluzyjnym“ kontekście Hodrová przedstawia mechaniczność i automatyczność zachowań postaci literackiej, pozbawianej tak podmiowości. M. in. rozważaniom nad tą kwestią poświęca Hodrová swoje szkice *Postava-subjekt a postava-objekt* oraz *Posta-*

„lalkami", z teatrem, jak i stanowi podstawowy element budowanej tu metafory czasu politycznego – związanego z komunizmem okresu czeskiej „normalizacji", „martwych" lat 70. i 80[9].

Zarówno w domu rodzinnym Sofie, jak i w obrębie miasta panują podobne warunki. Dom dotknięty jest rozkładem życia biologicznego i rodzinnego. Zaawansowana starość dziadków przybliża widmo śmierci, a demencja babci Mlynářovej to rozpad i powolne unicestwienie procesów psychicznych. Od lat umiera małżeństwo rodziców. Również kontakt Sofie z ojcem nie angażuje energii, nie jest „życiodajny", polega raczej na biernym, wręcz pokornym słuchaniu wywodów ojca; odpowiedzią w tym nierównym dialogu jest milczenie córki. Na przeżycia rodzinne nieustannie kładzie cień wszechobecny i destrukcyjny brak miłości. Funkcjonowanie Sofie w przestrzeni domu sprowadza się do czynności związanych z porządkowaniem mieszkania (trzepanie dywanu, ścieranie kurzu), później do siedzenia i robienia na drutach. Sofie jest kobietą samotną, „nieaktywną" emocjonalnie i seksualnie. Przebłyskiem emocji, związanej z doznaniem erotycznym, jest przypominające orgazm uczucie „bólu graniczącego ze słodyczą" przy ścieraniu kurzu z wieszaka Ka. Kontakt z Ka, który w swej inkarnacyjnej przeszłości mógł być mężczyzną[10], ma więc cechy relacji uruchamiającej zmysły i uczucia, dokonuje się już jednak na granicy rzeczywistości i wyobraźni. Również działanie w obszarze miasta nie wiąże się dla Sofie z ukierunkowanym na cel życiem, z zaangażowaniem energii. Poszczególne punkty wyznaczające jej wędrówkę tworzą topografię obowiązku i rutynowej konieczności: odwiedziny u matki w szpitalu, obowiązkowe prześwietlenie płuc w przychodni, szereg wypraw, za którymi mogą ukrywać się proste, codzienne cele lub po prostu wyraźnego celu nie mających. Z trudnością rejestrujemy możliwość poruszania się Sofie związanego z chodzeniem do pracy. Sama praca jest sygnalizowana wyłącznie w związku z obecnością w niej kukiełek teatralnych, dla których Sofie szyje i reperuje kostiumy. Praca staje się rodzajem „obrazu w obrazie", metaforycznym odbiciem świata ludzi-lalek a zarazem ponownie odsyła do metafory powieści, do manipulacji postaciami-lalkami dokonywanej przez autora reżyserującego i prezentującego „przedstawienie". Sofie-szwaczka szyje kukiełkom kostiumy, przebiera je, maskuje ich tożsamość, relatywizuje ją i zmienia. Lalki nie mają stałych imion, stałego wyglądu tak, jak w pamięci Sofie nie mają ich przywoływane przez nią osoby. Lalki ożywają a ludzie – z czasem – zamienią się w lalki. Pracownia krawiecka i zawód Sofie to rodzaj aluzji, której przesłaniem jest – deziluzyjność, uświadomie-

---

va-definice a postava-hypotéza. W: *Proměny subjektu*. Sv. I. Red. Daniela Hodrová. Pardubice: Nakl. Mlejnek. 1994, s. 75–107, 109–137.

9 Por. *Dějiny zemí koruny české*. Díl II. Red. P. Bělina, J. Pokorný. Praha 1992, s. 294.

10 Sygnały tego odnajdujemy w tekście powieści; reinkarnacyjne wspomnienia Ka pozostają w koincydencji z rządzącą *Kuklami* zasadą metamorfozy świata przejawiającej w istnieniu szeregu wcieleń. Naturalnie Ka to również kolejny wariant Kajna z *Podobojí;* obaj łączą się z postaciami męskimi – Jana Paskala, pana Sysla – i symbolizują sobowtóra odzwierciedlającego brak wyraźnej tożsamości. W ten również sposób kontakt z Ka który jest „odbiciem" ojca, może być traktowany jako poszerzenie relacji córka – ojciec.

nie, iż świat powieści jest rzeczywistością wymyśloną, fantazmatyczną. Podobne zadanie stanie również przed samą Sofie.

W ogarniętej entropią rzeczywistości-teraźniejszości Sofie skupia się wyłącznie na elementach, które pobudzają jej wewnętrzne życie, uruchamiają pokłady energii twórczej i tworzą z niej wspomnianą „enklawę życia". Jej aktywność wewnętrzna jest odpowiedzią na otaczający świat i ma na celu zapewnienie psychice ochrony przed destrukcją. Jest to więc, jak mówi cytowany wyżej Tanner, działalność antyentropijna, akt życiodajny i ma związek z rekonstrukcją, z odzyskaniem pamięci. Martwa i monotonna rzeczywistość „zewnętrzna" jest bowiem oparta na wszechogarniającym kłamstwie, sygnalizowanym przede wszystkim w związku z historią rodzinną. Na jego bazie funkcjonuje na przykład legenda babci Mlynářovej, więzionej w przeszłości za niemieckie pochodzenie. Maskowanie rzeczywistości wiąże się z oznaczaniem jej w języku – pierwotne desygnaty zostały zagubione w toku przekształceń nazwisk (Müllerová – Mlynařová) lub zniekształcone w opowiadaniu (np. nazywanie pobytu w więzieniu pobytem w uzdrowisku). Kłamstwo ma więc swoje językowe źródło. Prawda dociera w ekspresji złości dziadka Sysla, który nazywa babcię „jachymowską damą" lub w pomyłkach językowych pana Sysla (to właśnie on myli nazwisko babci Mlynářovej) stając się dla Sofie niepokojącym, prowokującym do pytań sygnałem. Kłamstwo oparte na milczeniu i niedopowiedzeniu dookreśla historię rodzinną o romans pana Sysla z Jarmilą Schovánkovą, prowadzi do całkowitej destrukcji tożsamości chorej nerwowo żony, jak i do niepełnej, zafałszowanej tożsamości pana Sysla. Kłamstwo jest efektem zapomnienia, to zaś wiąże się z pozbawieniem pamięci, z przerwaniem ciągłości, z utratą świadomości przeszłości i prowadzi do zagrożenia ludzkiej tożsamości: „Jeśli jest nieświadome, stanowi o zubożeniu tożsamości – pisze polski badacz Wojciech Kalaga – jeśli jest celowe, jest formą samobójstwa – lub auto-eutanazji"[11]. Zapomnieniem objęta jest babcia Mlynářová i pan Sysel, w zapomnienie próbuje uciec pani Syslová, cała rodzina usiłuje zapomnieć o swoich niemieckich korzeniach i innych trudnych do zaakceptowania faktach. Rodzina Syslów, zgodnie ze znaczeniem noszonego przez jej członków nazwiska, trwa w odrętwieniu i martwocie spowodowanej kłamstwem, „śpi" pod osłoną wytworzonej w jego efekcie iluzji. Kłamstwo i zapomnienie zagrażają w *Kuklach* pamięci jednostkowej i rodzinnej, a jednocześnie charakteryzują z perspektywy politycznej czas lat 70., w którym utrata pamięci oraz wywołane przez komunistyczny reżim pogrążenie się w zapomnieniu, stanowiły zagrożenie tożsamości w wymiarze jednostkowym i narodowym[12].

---

[11] W. Kalaga: *Pamięć ponowoczesna*. W: *Ponowoczesność i tożsamość*. Pod red. B. Tokarz i St. Piskora. Katowice: Wyd. OK SPP. 1997, s. 250.

[12] Problem zapomnienia będącego wynikiem polityki komunistycznej w Czechach po roku 1968 jako polityki totalitarnej stał się jednym z motywów przewodnich powieści M. Kundery *Księga śmiechu i zapomnienia*. Temat utraty pamięci jako utraty przeszłości i zapomnienia jako śmierci „ja" w aspekcie jednostkowym i narodowym w oparciu o powieść Kundery podejmują m. in. J. Zarek: *Czeskie kłopoty z historią*. W: *Kryzys tożsamości*. Pod red. B. Czapik

Tak więc kłamstwo i zapomnienie to podstawowe przyczyny aktywności wewnętrznej Sofie, która jako jedyna w powieści nie ucieka przed prawdą i przeszłością i – zgodnie z przesłaniem, jakie niesie etymologia jej imienia – wyrusza po mądrość i wiedzę[13] (zainspirowana dodatkowo przez babcię Orionovą, jedyną kobietę w rodzinie, która, „ściagając" z siebie niewygodną „rękawiczkę małżeństwa", wyzwoliła się z jarzma solidarnie pielęgnowanej, kłamliwej historii rodzinnej). Jak się zdaje, tylko dla Sofie zapomnienie nie ma charakteru urazu (podtrzymywana przez obowiązujący wariant historii rodzinnej niepamięćchoroba babci stanowi konsekwencję tragicznych przeżyć, wymazanie wspomnień z przeszłości, u pana Sysla ma charakter tchórzliwej ucieczki przed zbyt szokującą prawdą o sobie, a powodująca zerwanie kontaktu z przeszłą i teraźniejszą rzeczywistością choroba nerwowa pani Syslovej jest najprawdopodobniej wynikiem wstrząsu, formą ucieczki od nieudanego małżeństwa). Informacją o towarzyszącym Sofie zapomnieniu rozpoczyna się powieść:

Sofie Syslová jde v přízemí kolem výtahu, přes rameno nese koberec z meandrovým vzorem na okraji. A jak se Sofie Syslová přibližuje k proskleným dveřím na dvůr, uslyší najednou zvláštní svištivý zvuk. Sofie Syslová už podobný zvuk mnohokrát slyšela. Podobá se šelestu křídel přelétajícího dravce nebo svistu prudce roztáčeného lasa. Ten zvuk je spojen s něčím dávným v jejím životě a právě s tímto dvorem, ale Sofie si teď nemůže vzpomenout s čím[14].

Zapomnienie jest więc niepełne, powraca w przeczuciach, wrażeniach i natręctwach. Stając się motywacją do rozpoczęcia poszukiwań przeszłości nie ustanawia wyraźnego celu – poza jednym, intuicyjnym, związanym z gwarantującą ciągłość i tożsamość pamięcią. Istotnym wydaje się samo poszukiwanie, które – jako forma zużytkowania energii – posiada sens i nadaje go życiu, czyni je pełniejszym i celowym. Pamięć istnieje w *Kuklach* w postaci Bergsonowskiej „przeszłości ogólnej", jako wirtualność, potencjalna całość, której kształt określonego wspomnienia nadaje jednorazowe wejście „w totalność pamięci, w przeszłość jako istniejącą, pasywną globalność"[15]. Każde takie wejście w obszar pamięci Bergson nazywa „skokiem w bycie" i zwrot ten w odniesieniu do Sofie nabiera szczególnego znaczenia. Przeszłość jest dla niej „Byciem" nie w wyniku „nieistnienia" teraźniejszości[16], lecz w znaczeniu pełni i sensu

i E. Tokarza. Katowice 1992, s. 63–64, oraz J. Illg: *Świadomość zagrożenia ludzkiej tożsamości w twórczości Milana Kundery*. Ibidem, s. 68–77.

13 Według interpretacji wyprowadzonej ze Szmaragdowej Tablicy imię „Sofia" oznaczało podróż wewnętrzną związaną z duchową przemianą; było językowym symbolem procesu wtajemniczenia. Por. M. Nakonečný: *Smaragdová deska Herma Trismegista*. Op. cit., s. 22.

14 D. Hodrová: *Kukly*. Praha: Práce. 1991, 5. Dalej jako „K".

15 W. Kalaga, op. cit., s. 247.

16 *Pomyliliśmy Bycie* – pisze Giles Deleuze – *z byciem-obecnym-teraz. A jednak teraźniejszości nie ma; jest raczej czyste stawanie się, zawsze poza sobą. Nie ma go, ale działa. Jego właściwym żywiołem jest nie bycie a aktywność lub użyteczność. Przeszłość natomiast zaprzestała działania i bycia użytecznym. Ale nie zaprzestała bycia. Bezużyteczna i nieaktywna, pasywna, JEST w pełnym sensie tego słowa; jest identyczna z byciem w sobie.* [...] *O teraźniejszości musimy w każdym momencie mówić, że „była", zaś o przeszłości, że „jest", że jest wiecznie, na cały czas.* G. Deleuze: *Bergsonism*. Za: W. Kalaga: op. cit., s. 246.

w opozycji do pustki i zaniku. Teraźniejszość w *Kuklach* nie istnieje – czy raczej istnieje nacechowana ujemnie – przede wszystkim w polu aksjologicznym.

Aktywność wewnętrzną Sofie pobudzają określone znaki składające się na to, co Wojciech Kalaga nazywa „pismem pamięci": „Dla pamięci pismem są ślady tuszu i atramentu na papierze, znaki w przestrzeni, pamiątki, zapachy i wonie, pomniki, monumenty, impulsy komórek mózgowych, fotografie, obrazy, odciśnięta trawa [...] Znaki pisma są punktami wejścia, furtkami otwierającymi ścieżki do obecności przeszłości – do wirtualności pamięci"[17]. Na pierwszym miejscu w *Kuklach* lokuje się sygnał akustyczny – „specyficzny świszczący dźwięk" („zvláštní svištivý zvuk"). Prowadzi on, początkowo, na dziecinne podwórko, a wyznaczona w ten sposób przeszłość obejmuje tradycyjnie rozumianą przeszłość osobistą i ma początek w dzieciństwie – pierwszym w naturalny sposób dopominającym się przywołania okresie z przeszłości. Jednocześnie zostaje zasygnalizowana wielowarstwowość sygnału – nie rozpoznany, od początku *kojarzy się* z dwoma – wyprowadzonymi z podobieństwa „akustycznego" – znaczeniami (*podobá se šelestu křídel přelétajícího dravce nebo svistu prudce roztáčeného lasa*). Prowadząc pierwszą rozpoznaną drogą (*je spojen* [...] *právě s tímto dvorem*) pozwala wywołać postać Křídla, związaną z dziecięcą zabawą. Wiodąc do dzieciństwa, „świst", oprócz odgłosu skakanki zamieni się w dźwięk towarzyszący huśtaniu się na podwórkowym wieszaku i w odgłos przedszkolnej, metalowej karuzeli. Jednak odgłosy te to zaledwie początek drogi w głąb skomplikowanej, zmultiplikowanej pamięci. Podkreślił to już Vladimír Macura pisząc, żę „dziecięca skakanka jest tylko przekształconym stryczkiem z Szubeniczaka, trapezem nad łóżkiem chorego, sznurkiem, który porusza kukiełkami, świst skakanki (stryczka, trapezu, lassa) kryje w sobie brzęczący dźwięk, który towarzyszy przemianie poczwarki w owada"[18]. Tożsamość dźwięku nie jest więc jednoznaczna. Świst rozpoczyna i kończy *Kukly,* stając się znakiem kolejnych, możliwych postaci i otwartości pamięci, w której wszystko, prawem przemiany, jest jednym i różnym zarazem. Prawem tym objęta jest sama Sofie, powracająca stopniowo do swoich poprzednich wcieleń i utożsamiająca się z każdą wywołaną z przeszłości postacią – Sofie staje się Alice Davidovičovą, Rut Kadlecovą, Nanynką Šmídovą, Lori Šomkovą, Julią Jesenską. Dźwięk prowadzi więc w „stronę" miasta, w kierunku pamięci zbiorowej. Otwierają się przy tym różne przestrzenie „lektur": biograficznych (np. Rut, przedszkolna koleżanka Sofie, pozostająca w obrębie pamięci osobistej), historycznobiograficznych (Lori, Julia) czy fikcyjno-literackich (Nanynka, Alice z *Podoboji*), trwale związanych z obszarem przeszłości miasta.

Identyfikacja Sofie z wywoływanymi w pamięci postaciami prowadzi do rozbicia i relatywizacji jej własnej tożsamości. Sposób, w jaki do tego dochodzi jest związany z obecnością konstrukcji sobowtórowych, opartych na narastaniu podobieństwa zewnętrznego w wyniku przekształcania rysów twarzy i innych

---

[17] Ibidem, s. 248–249.

[18] V. Macura: *Niekończąca się powieść Danieli Hodrovej.* Przeł. J. Goszczyńska. „Literatura na Świecie" 1996, nr 3, s. 182.

części ciała, ich zlewania się i upodabniania (*A čím déle se Sofie Syslová na levou ruku dívá, tím víc se jí zdá, že už to není její ruka, ale ruka Alice Davidovičové* – czytamy na stronie 129). Można je – za Lubomírem Doleželem – włączyć w obręb realizacji „tematu Amphytriona" czyli konstrukcji identycznych bliźniąt („doppelgänger"). Jego podstawowym warunkiem jest jednoczesne istnienie w jednym i tym samym fikcyjnym świecie[19]. Z uwagi na obowiązującą w *Kuklach* ideę inkarnacyjnej przemiany występuje tu również wariant sobowtórowej konstrukcji w typie „Orlanda": „Jedna a táž postava, tj. postava vykazující osobní identitu, existuje ve dvou nebo více alternativních možných světech. Toto téma [...] je známé pod nazvém reinkarnace. V naší terminologii dostane název „téma Orlanda"[20]." To właśnie zasada reinkarnacji, otwierająca przestrzeń swoistej „pamięci mitologicznej" prowadzi do konstytucji sobowtórów w typie „bliźniaczym". Zlewanie się i nakładanie rysów twarzy jest tu zawsze niepełne, niecałkowite i dokonuje się drogą niezakończonej metamorfozy, przybierając postać wciąż trwającego procesu.

Minione postaci i zdarzenia spotykają się i mieszają w wewnętrznym świecie Sofie; podobieństwo staje się zasadniczą cechą ożywianego w pamięci świata, jednak wiedza o tym pozostaje poza zasięgiem doświadczenia centralnej postaci powieści; pojawia się w refleksji pana Turka i pana Sysla oraz w dziecięcym oznajmieniu Křídla:

[...] *tady na Olšanech každý se někomu podobá. Nejspíš je to tak schválně zařízeno, aby se tu člověk na každém kroku setkával s podobami svých bližních, pomyslí si Křídlo.* (K, s. 164).

Moment autorefleksji pojawia się więc w kręgu mężczyzn i dzieci, w kręgu świadomości naukowej (wśród zainteresowanych wiedzą i posługujących się metajęzykiem mężczyzn) lub naiwnej (Křídlo). Sofii pozostaje zdziwienie, wynikające z faktu, iż każdy tak jak ona sama, okazuje się być jedynie kolejnym etapem – larwą czy poczwarką we wszechobecnej przemianie:

Sofie Syslová (nebo kdo to je?) se dotýká svého těla, přejíždí po něm rukou, od šíje až dolů k nohám nahmatává trhlinu zvíci prstu. A tou podélnou trhlinou na zádech se dere na svět – kdo? Alice Davidovičová? Rut Kadlecová? Nanynka Šmídová? Nebo opět Sofie Syslová? Líhne se z ní motýl, nebo zase jen larva (už kolikátá?), kterou ještě čeká několikeré svlékání? (K, s. 205)

Otwartość pamięci jest więc równoznaczna z zagubieniem siebie, z odnalezieniem swojej własnej złożoności; poznanie, które stanowiło cel poszukiwania, przynosi nieustannie wątpliwości:

A jak málo se znám, myslí si Sofie Syslová [...] *Není to zvláštní, že se v Alici Davidovičové potkávám se sebou? A vlastně teď ani nevím, kdo jsem. Bloudím v sobě, nebo v ní, anebo v ní i v sobě zároveň.* (K, s. 184).

19 L: Doležel: *Strukturální tematologie a sémantika možných světů. Případ dvojníka.* „Česká literatura" 1991, č. 1, s. 6 i 7. Jak dodaje Doležel sobowtórowy model Orlanda opiera się na głównej postaci z powieści Virginii Woolf , noszącej właśnie imię Orlando (Orlando był początkowo chłopcem, a następnie przemienił się w kobietę).

20 Ibidem, s. 6.

Rodzi więc zagrożenie destrukcją. Pamięć nie daje gwarancji dotarcia do tożsamości rozumianej jako jedność i całość, lecz przeciwnie, tożsamość komplikuje. Zbyt intensywne i wyróżniające się wysokim stopniem wrażliwości poszukiwanie przeszłości prowadzi do wewnętrznego rozproszenia, wewnętrznej entropii. Działanie mające uchronić przed martwotą zewnętrznego świata w efekcie może spowodować śmierć – Sofie wywołując martwych sama może stać się „martwa". Jedynie podporządkowanie pamięci prawu przemiany zapewnia podmiotowi wewnętrzną spójność. Poszukiwanie musi wiązać się z poznaniem, iż pamięć jest otwarta i różnorodna; z chwilą wprowadzenia w ruch procesu wspominania „bycie" nabrzmiewa pamięcią tak jak pękająca właśnie larwa nabrzmiewa życiem kolejnego stadium przemiany. Poszukiwanie tożsamości w pamięci, „w której nic nie ginie" i „wszystko się nieustannie zmienia" jest więc równoznaczne tak z odnalezieniem w szeregu wcieleń, podobieństw, powtórzeń, jak i z zagubieniem.

Zagubieniu się Sofie w rzeczywistości sprzyja początkowo bezrefleksyjny sposób jej postrzegania (jeśli się pojawia refleksja, to przeważnie w formie zdziwienia) i nieświadomość własnego udziału w rozgrywającym się wokół niej teatrze „żywych obrazów". Pojawianie się zdarzeń i czasów minionych w formie „żywych obrazów", jak gdyby rozgrywających się nieustannie gdzieś w przestrzeni miasta powoduje, że ich „życie" wydaje się być cechą immanentną, niezależną od jakiejkolwiek ożywiającej je siły sprawczej. Miasto jawi się tu jako magiczna przestrzeń, w której trwa nieustanne, pełne równoległych a jednocześnie nakładających się scen widowisko. Sofie postrzega je jako żywą, autonomiczną realność, w którą jedynie „wstępuje". Złożona przeszłość zostaje odkryta dzięki formie powrotu do niej i jej powtórzenia, działanie to jednak jest wyraźnie maskowane. Dla Sofie to, co ma miejsce w jej pamięci i wyobraźni, staje się rzeczywistością – Sofie żyje w iluzji[21]. Określone czynności – otwarcie drzwi, spojrzenie, kołysanie się – stanowią jedynie „bramy" do przeszłości, która żyje, trwa, dzieje się tak, że trudno ją odróżnić od teraźniejszości. Nadanie kształtu i uruchomienie przeszłości ma jednak zawsze związek z aktywnym jej otwarciem. Przeszłość ożywa jedynie we wspomnieniu, nie żyje, nie mija sama, w swoim byciu; bez pamięci jest – podkreślmy – nieaktywna i pasywna[22]. Natomiast dla Sofie przeszłość „żyje i mija" w zasadzie bez jej udziału, jest od niej niezależna. Pozornie jedynym działaniem Sofie jest wkroczenie w to *perpetuum mobile* pamięci w wybranym momencie, do czego potrzebna jest – jak magiczna formuła – np. szybkość ruchu czy obrót na karuzeli. Przejścia między przeszłością i teraźniejszością są bowiem ponownie – po *Podoboji* – niezauważalne i labilne. Jednakże to ożywienie, nadanie pamięci kształtu posiada swoje źródło

---

21 Złudzenie i jego utrata staną się więc w *Kuklach* motywem fabularnym na podobieństwo *Don Kichota* Cervantesa czy *Straconych złudzeń* Balzaka. Iluzja i deziluzja są w *Kuklach* podstawą tworzenia świata wewnętrznych ułud i świata prezentowanego jako realny. Por. A. Martuszewska: *Niektóre problemy fikcji literackiej, kłamstwa i złudzenia.* W: *Kłamstwo w literaturze.* Pod red. Z. Wójcickiej i P. Urbańskiego. Kielce: Wydawnictwo Szumacher. 1996, s. 225.

22 W. Kalaga: Op. cit, s. 246, 247.

– jest nim sama Sofie. Jej udział zostaje zamaskowany przede wszystkim przez pamięć eidetyczną, pamięć „widzącą miejsca", mającą związek z wyobraźnią[23], unaoczniająca wywoływaną przeszłość, a zarazem komplikująca powstający obraz powieściowego świata. Za jej to przyczyną Sofie (a wraz z nią czytelnik) z trudem orientuje się w labiryncie przeszłości i teraźniejszości.

Sofie jest osobą poruszającą się na niezwykle czułych poziomach wrażliwości, która ma związek z otwarciem psychiki zarówno na wyobraźnię, jak i na pamięć. „Żywe obrazy" rozgrywające się pozornie w przestrzeni miasta, w rzeczywistości są jej autorstwa; Sofie wstępuje do nich jako aktor, odgrywa w nich jedną z ról, nie wie jednak, że jest ich twórcą, że to ona – wspominając, przywołując – wymyśla je zarazem i reżyseruje. Jej kontakt z teraźniejszą rzeczywistością obejmujący widzenie, słyszenie, poruszanie się zostaje okrojony o to, co najistotniejsze – o twórczą aktywność wewnętrzną. Podstawowym zadaniem aktywizującego pamięć podmiotu jest bowiem świadomość wspominania, która łączy teraźniejszość z przeszłością na jakimś „konkretnym poziomie uszczegółowienia – kontrakcji lub ekspansji przeszłości"[24] a zarazem pozwala na oddzielenie się od treści wywołanych z pamięci. Sofie jednak jest tej świadomości pozbawiona.

„Twórczość" Sofie ma korzenie rodzinne, można ją mianowicie powiązać z postacią babci Mlynářovej i z rodzinną tradycją kobiecą. O tym, żę będące rodzajem snu na jawie „żywe obrazy" zostają przejęte w dziedziczeniu kobiecym, czytamy w obrazie dwudziestym pierwszym:

[...] *začíná Sofie Syslová při šití snovat příběhy. Asi tenhle sklon zdělila po babičce Mlynářové* [...] *A podobný sklon není cizí ani Sofiině matce, která v noci tráví dlouhé hodiny ve vaně.* (K, s. 50)

Stają się one formą nadawaną aktywności wewnętrznej kobiet, których życie upływa w świecie marzeń i ucieczki od rzeczywistości w rejony wyobraźni i fantazji. Bez wyjątku jednak ich tworzenie pozostaje przez nie nieuświadomione. (Tradycja męska, zakorzeniona w konkretnym, zaangażowanym w rzeczywistość działaniu, „żywy obraz" łączy przede wszystkim z parateatralnymi przedstawieniami, charakterystycznymi dla okresu ich przedwojennego uczestnictwa w bractwie „Sokół". „Żywe obrazy" w tym odniesieniu mają więc charakter klasycznego wspomnienia osadzonego w aktywności patriotycznej i społecznej i nie są połączone z wyobraźnią i fantazją.) Wpływ babci Mlynářovej na Sofie w *Kuklach* różni się od wpływu babci Davidovičovej na Alice w *Podobojí*. Przekazanie pokoleniowego dziedzictwa nie ma tu charakteru bezpośredniego, czynnego i nie polega na wykreowaniu wnuczki zgodnie z opartą na tradycyjnym wzorze kobiecego losu zasadą posłuszeństwa i bierności, lecz na darze pewnej postawy wobec rzeczywistości teraźniejszej oraz formy dla życia wewnętrznego. Sofie zrywa kontakt z jałową teraźniejszością tak jak to uczyniła

---

[23] Cz. Miłosz: Wykład noblowski. W: *Zaczynając od moich ulic.* Za: M. Zaleski: *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej.* Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN. 1996, s. 46.

[24] W. Kalaga: Op. cit., s. 248.

babcia w momencie, kiedy życie stało się zbyt trudne, aby je świadomie doświadczać, a więc w okresie pobytu w więzieniu (*U babičky Mlynářové se tento sklon rozvinul teprve při jejím dlouholetém pobytu v rašelinových lázních.* K, s. 50). Ona też otrzymuje od babci umiejętność widzenia przeszłości w postaci rozgrywających się przed jej oczyma „żywych obrazów" tworzonych w pamięci szczodrze posiłkującej się wyobraźnią, opartych na wiedzy historycznej i znajomości lektur, obrazów, do których można wstępować i brać w nich udział. Nadal jednak Sofie nie otrzymuje daru świadomej kreacji. Stąd poszukiwaniu pamięci towarzyszy w *Kuklach* poszukiwanie świadomości zapomnianej w teraźniejszości wspominania. Ten prowadzący do autorefleksji kierunek staje się zarazem drogą utraty iluzji.

Skupiająca się na przeszłości aktywność wewnętrzna Sofie, nadająca pamięci formę zmieszanych ze „snu, wspomnień i opowieści" scen, prowadzi do powstania opartego na wyobraźni i wytworzonego w marzeniu fantazmatu o romantycznym, związanym z wyobraźnią rodowodzie. Polska badaczka Maria Janion traktując fantazmat jako wytwór wyobraźni, utożsamia go z marzeniem[25], marzycielstwo zaś z romantyzmem. Marzenie przejawiające się w różnych stanach duchovych – rozmarzenia, zadumy, roztargnienia, snu na jawie, zamyślenia, zapatrzenia, patrzenia szklanym wzrokiem, dziwnego osłupienia, nagłej nieobecności, budowania zamków na lodzie lub fantazjowania[26] w romantycznym ujęciu jest „sposobem istnienia naprawdę". Powstała tak rzeczywistość pozostaje w opozycji do rzeczywistości doświadczanej racjonalnie, istotne jest przy tym negatywne nacechowanie drugiej. Na przeciwstawieniu wzniosłego „marzenia" płaskiej „rzeczywistości" – pisze Janion – sytuuje się romantyczna antropologia[27], tworząca postać marzyciela, który „jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest[28], dla którego najistotniejsze okazuje się całkowite wyobcowanie z codziennej rzeczywistości, zagłębianie się w sobie i odnajdywanie w obrazach wykwitających z głębi własnej duszy – samego siebie"[29]. Postawa taka charakteryzuje postać Sofie Syslovej, osoby nieustannie marzącej, śniącej na jawie. Dar babci Mlynářovej jest więc w trylogii źródłem, które, nawiązując do romantycznego odkrycia „człowieka wewnętrznego" i nadania marzeniu siły kreacyjnej, stwarza Sofie jako osobę aktywizującą wewnętrzne obszary psychiki i tworzącą w niej nową rzeczywistość. Postać ubranego w podszyty na czerwono płaszcz-koło romantycznego poety Karla Hynka Máchy, którego życie powtarza w *Kuklach* sobowtórowy Hynek Machovec, pojawia się tu nie bez powodu. Mácha-Machovec koresponduje z marzeniem, wyobraźnią, rojeniami i złudzeniami, z całym marzycielskim procederem znajdującym ujście w fantazmacie, w innej, drugiej rzeczywistości, która „wyprojektowana, wysłana „gdzieś", wyemanowana „dokądś" – jest najbardziej autentyczna, praw-

---

25 Por. M. Janion: *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencji ludzi i duchów.* Warszawa: Wydawnictwo PEN. 1991, s 41.

26 Ibidem, s. 33.

27 Ibidem, s. 31.

28 Ibidem, s. 30.

29 Ibidem, s. 34.

dziwsza i wartościowsza niż ta „pierwsza" realna rzeczywistość, od której dokonało się niby odbicie, oderwanie, oddzielenie [...] owa „wymarzona"; mimo że wyemanowana, to jednak najgłębiej wewnętrzna"[30].

Sofie towarzyszy – typowe dla marzyciela, mediumicznego przewodnika z „tu" do „tam"[31] – poczucie obcości i lęku, przejawiające się we wrażeniu niezwykłości będącego jej udziałem świata. Wywołane widzeniem tego, czego nie ma (*vidím, co není*... K, s. 17) zaniepokojenie wymusza poszukiwanie wyjaśnień, tu jednak Sofie zdaje się przeważnie na wyjaśnienia i interpretacje innych; szuka wytłumaczenia na zewnątrz. Zagubienie się Sofie w jej przywidzeniach i wyobrażeniach jest tym samym nieustannie pogłębiane, podobnie jak przekonanie o jej budzącym podejrzenie o chorobę, korespondującym z babcią Mlynářovą, stanie psychiki. Provazník i Pazourek, w trylogii kolejna wersja złowieszczej pary, pilnującej ustalonego odgórnie porządku świata, motywują pojawianie się żywych obrazów „przywidzeniami" (*Mělas vlčí mlhu, řekne Provazník.* K, s 17), podobnie jak poeta Hynek Machovec (*Mělas vlčí mlhu.* K, s. 214), który bądź rzeczywiście nie pojmuje rzeczywistości Sofii, bądź też, sam marząc i tworząc, anektuje oba, zarezerwowane wyłącznie dla artysty i najpełniej realizujące się w literackim akcie kreacji, działania. Orientację Sofie utrudnia fakt, że źródło śnionego na jawie świata znajduje się w przestrzeni zewnętrznej i jest ogarniane wizualnie, w wyniku czego powstają wytwory, które można odczytać jako halucynacje wzrokowe. Świadomość nie pojawia się również w sytuacjach, w których Sofie może zidentyfikować ogarnianą wzrokiem rzeczywistość jako bez wątpienia martwą i statyczną, faktycznie aktywizowaną przez nią w wyobraźni np. w pracy, gdzie ożywiane są kukiełki, a sam akt kreacji jest możliwy do zarejestrowania. To przede wszystkim owo zagubienie się i rozproszenie w żywych obrazach budzi największy niepokój Sofie, skłania do refleksji i pytań. Tym razem więc Sofie kieruje się na zewnątrz, w stronę, z której uciekła. Jedynym rozwiązaniem może być, dokonana przez odzyskanie świadomości, wyraźna desygnacja podmiotu kreującego – śniącego, marzącego a zarazem wspominającego. Pojawiają się próby znalezienia interpretacyjnego oparcia dla subiektywnej wizji świata w języku naukowym, w metatekście mężczyzn, w pełnym jego wykorzystaniu przeszkadzają jednak, jak się wydaje, dyspozycje mentalne Sofie. Szwaczka z Rzeszy Lalek może być jedynie słuchaczką naukowego, teoretycznego dyskursu, w którym zawarte są niektóre kwestie i ewentualne odniesienia wyjaśniające jej skomplikowany świat. Wsłuchiwanie się w wywody ojca i jego rozmowy z Hynkem Machovcem wywołuje w Sofie chwilami pewne odczucia, spontaniczne interpretacje, intuicyjnie wyczuwane analogie, które w trochę naiwny, nacechowany emocjonalnie sposób stara się wyrazić. Powoduje to jej odrzucenie przez posługujący się sprawnym warsztatem teoretycznym świat mężczyzn, zlekceważenie próby nawiązania dialogu z naukowym, ścisłym i precyzyjnym obszarem ich wiedzy oraz minimalizację bądź dobroduszną bagatelizację znaczenia jej przeżyć i do-

30 Ibidem, s. 32.
31 Ibidem, s. 32.

znań. Pogodzona ze swoimi możliwościami intelektualnymi Sofie, słuchając niezrozumiałych, metaforycznie opisujących świat sformułowań, nie próbuje z nimi wchodzić w partnerski dialog – jej przeważnie łagodna reakcja pozostaje wierna własnej interpretacji świata i jest uzależniona od zgodności lub sprzeczności uczuć i wrażeń.

Sofie nie zna i nie umie posługiwać się teoretyzującym metatekstem – jest on w *Kuklach* domeną mężczyzn. Jej wyjaśnienia oparte na intuicji wyrażane są w języku prostym, nieskomplikowanym. Wyznaczając w ten sposób granice jej tajemniczego i wymagającego aktywnej znajomości różnych dyskursów świata, stawiają ograniczenia poszukiwanej świadomości, która nie może zostać w pełni wyrażona. Ważne jest jednak już samo dotarcie do niej, tym pilniejsze, im bardziej Sofie gmatwa i gubi swoją tożsamość, im trudniej jest jej odpowiedzieć na pytanie o siebie samą, o to, kim jest. Nieoznaczenie własnej świadomości grozi – według słów Hynka Machovca – całkowitym uwięzieniem w innej świadomości (*člověk* [...] *mohl by se propadnout do cizího vědomí a uvíznout v něm.* K, s. 204). Sofie zaczyna więc odzyskiwać świadomość a w obrazie sto piątym (a więc w końcowej części powieści) czytamy:

Sofie Syslová začíná chápat. Její vědomí je místem, v němž se sbíhají jako paprsky kruhu události minulé i budoucí. A tak v sobě Sofie Syslová postupně zahrnuje i různé bytosti. Přebývají v ní jako v kukle, jak by se vyjádřil pan Turek, který je entomolog. Sofie Syslová prochází mnoha instáry, postupně se svléká (nebo se naopak postupně obléká?). Na počátku byla Sofie Syslová jen sama sebou (byla-li vůbec někým). A jednoho dne začala v sobě nosit Alici Davidovičovou, tu s perziánovým štuclem, a potom v sobě začala nosit Rut Kadlecovou, tu sochu se zaječím pyskem. A potom i Nanynku Šmídovou, kterou v sobě pocítila, když nesla ve snu z Riegrových sadů vodu v její bandasce. A stejně je to i se světem, který se kolem Sofie Syslové rozvírá v soustředných kruzích, podobných těm, které se objevily na hladině Vltavy, když do ní Pazourek vhodil kámen. A jako Pazourek kamenem rozvířil hladinu Vltavy, tak Sofie Syslová víří svět všude, kam vstoupí, uvádí, zprvu jen bezděky, do pohybu kolo dějů a postav, otáčejících se kolem ní jako kolem jednoho ze svých nesčetných středů. Všechny ty postavy v sobě švadlenka z říše loutek nosí, ztrácí se v nich, ale zároveň se v nich nalézá. (K, s. 236)

W momencie tym Sofie uświadamia sobie, że jest źródłem rzeczywistości żywych obrazów. Uwalniając się i wychodząc, dzięki świadomemu aktowi, z „karuzeli zdarzeń i postaci" („kolotoč dějů a postav") – Sofie zostaje oznaczona jako centrum koła (*Sofie... uvádí... do pohybu kolo dějů a postav, otáčejících se kolem ní)*, twórcza jedność i nieruchomość, ośrodek, z którego – przecież – rodzi się Słowo[32].

Pełnym doświadczeniem Sofie jest oddzielenie się od iluzji. Odnalezienie w sobie źródła autorskiego pozwala na oznaczenie siebie jako marzącego, posiłkującego się wyobraźnią i wspominającego kreatora, a pojawiająca się

---

32 Jak w nawiązaniu do myśli Dantego pisze G. Poulet: *Metamorfozy koła.* W: Idem: *Metamorfozy czasu.* Przeł. D. Eska. Warszawa: PIW. 1977, s. 333–335.

w efekcie takiego działania rzeczywistość staje się przede wszystkim wymysłem fantazji, pozorem tworzonym w świadomości jednostki. Literackość tej rzeczywistości jest w *Kuklach* sygnalizowana już na poziomie wyjaśniania charakteru „żywych obrazów" babci Mlynářovej. Dziedziczona przez kobiety w *Kuklach* skłonność do tworzenia żywych obrazów posiada bowiem rodowód rodzinny w męskiej postaci pradziadka Kukli: *Asi tenhle sklon zdědila po babičce Mlynářové a ta jej zdědila po pradědečkovi Kuklovi a pradědeček Kukla...* (K, s. 50). W związku z pisarską profesją pradziadka źródło formy nadawanej snom na jawie sytuuje się w literaturze: *Nejspíš to byl zase jeden z živých obrazů [...] o kterých se vypráví v knihách pradědečka Kukly.* (K, s. 10). Babcia-córka przejmuje od ojca-autora zaledwie skłonność do fantazjowania, podczas gdy on wyraził ją w formie literackiej. Żywe obrazy babci nie są świadomym autorstwa tekstem literackim, lecz wymysłem chorej psychiki, tworem wyobraźniowym. Stąd literackość żywych obrazów Sofie nie zostaje powiązana z powstającym w oparciu o nie tekstem. Sofie nie „przekracza" dziedzictwa po babci i nie staje się autorką literacką. W *Kuklach* znajdują się jedynie dyskretne, zmetaforyzowane sygnały wskazujące na tekstowy charakter wywoływanych z pamięci obrazów, przeznaczone dla czytelnika i pozostające w warstwie kompetencji narratorskich. Pierwszy z nich to ujawniona sytuacja „snu na jawie" (*začíná Sofie Syslová při šití snovat příběhy*, K. s. 50), nawiązująca do tezy Zygmunta Freuda o charakterze twórczości literackiej jako właśnie rodzaju takiego snu[33]. Drugi sygnał zawarty jest w pojawiającym się motywie „tkania opowieści" (*Ale možná, že příběhy, které v těch chvílích spřádá...* K, s. 23), przekładający się na czynność robienia na drutach. Znajduje to swoje odniesienie w Barthes'owskiej metaforze tekstu jako tkaniny[34], a zarazem tworzy rodzaj wstępu do zarysowanej w *Thécie* żeńskiej metafory pisania, związanej z tkaniem, z odwiecznym kobiecym „rękodziełem", znajdującym teoretyczne rozwinięcie w krytyce feministycznej[35]. Sofie, odzyskująca świadomość kreacji, nie osiąga jednak wiedzy o sobie jako o autorce tekstu; pozostaje osobą marzącą, wymyślającą, śniącą na jawie, a „literatura", którą tworzy znajduje w *Kuklach* swoje romantyczne źródło – w porządku wyobraźni i zapełniających ją obrazów.

Powieść *Kukly* wyraźnie nawiązuje do romantycznej obecności w literaturze owej „wewnętrznej realności" świata wyobraźniowego. Jego treści – imaginacje i fantazmaty, przybierają tu postać powstałą z połączenia obrazów i przedstawień dramatycznych, które Freud – opierając się na literaturze romantycznej

33 Por. np. S. Jaworski: *„Piszę więc jestem". O procesie twórczym w literaturze.* Kraków 1993, s. 36.

34 Metaforę tekstu jako tkaniny przedstawia Roland Barthes w pracy *Plaisir du dexte.* Hodrová nawiązuje do niej w swoich rozważaniach teoretycznych. Por. D. Hodrová: *Román ve 20. století – jeho teorie a praxe.* „Česká literatura" 1994, nr 3, s. 238.

35 Tkanie to także metafora przedstawianej w literaturze pamięci – *obrazów przeszłości* [...] *wysnuwanych z osnowy zapomnienia.* Por. M. Zaleski: *Formy pamięci.* op. cit., s. 32. Zaleski nawiązuje tu do rozważań Waltera Benjamina na temat powieściowego cyklu M. Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu.* O tkaniu jako metaforze pisania oraz o utożsamieniu figury autorki z prządką pisze Krystyna Kłosińska w artykule *Kobieta autorka.* „Teksty Drugie" 1995, nr 3/4, s. 87–112.

– określił jako charakterystyczne dla konstytucji „własnego świata", „nowego porządku"[36] rzeczywistości psychicznej, wykreowanej w *Kuklach* jako rzeczywistość artystyczna. Sofie rozpoczęła swoją drogę z pozycji osoby naiwnej a zarazem wybranej, która, odbierając niepokojące sygnały z rzeczywistości, zamierza zdobyć wiedzę, osiągnąć poznanie. Jej działanie przekroczyło teren osobisty i rodzinny i objęło swym zasięgiem pamięć zbiorową. Było w całości skierowane na przeszłość a jednocześnie uruchomiło wyobraźnię. Pragnąc, przez poszukiwanie rozumiane jako ukierunkowany ruch do celu, w miarę wyraziście wyznaczyć ciągłość i całość własnego „ja"[37], odnaleźć jakiś ład, Sofie dociera do wieloznaczności pamięci, do jej chaosu – ład staje się iluzją, lecz zarazem iluzja jest jego podstawą. W otwartej przeszłości nie istnieje jedność i całość; jej jedynym przejawem jest powracające w przemianie powtórzenie, będące dziełem wyobraźni i wrażliwości. Odkryciem Sofie jest wieloznaczność, fragmentaryczność i różnorodność „wymyślanej" pamięci, sprzężonej z wyobraźnią jako materiału literatury, lecz nie oznaczonej ani jako prawda, ani jako powieść. Jednością i centrum „ja" staje się wyobraźnia artystyczna a najważniejszym dokonaniem Sofie jest autorefleksja i uzyskana w jej wyniku świadomość autorstwa, a więc „oddzielenie" i upodmiotowienie.

---

[36] Por. A. Jamroziakowa: *Widmowa możliwość realności.* W: *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna.* Warszawa: Instytut Kultury. 1994, s. 53.

[37] D. Siwicka: *O obcości duchów: romantycznego i ponowoczesnego.* „Teksty Drugie" 1996, nr 1, s. 9.